BENEDETTO CROCE

FILOSOFIA · POESIA STORIA

PAGINE TRATTE DA TUTTE LE OPERE

A CURA DELL'AUTORE

RICCARDO RICCIARDI EDITORE
MILANO · NAPOLI

FILOSOFIA · POESIA · STORIA

III

ESTETICA O FILOSOFIA DELL'ARTE E DEL LINGUAGGIO

I

AESTHETICA IN NUCE*

In che cosa consiste l'arte o poesia. — Se si prende a considerare qualsiasi poesia per determinare che cosa la faccia giudicar tale, si discernono alla prima, costanti e necessarî, due elementi: un complesso d'immagini e un sentimento che lo anima. Richiamiamo alla memoria, per esempio, un brano che si è imparato a mente nelle scuole: i versi del poema virgiliano (iii, 294 sgg.), nei quali Enea racconta come egli, udito che nel paese dove aveva approdato regnava il troiano Eleno con Andromaca divenutagli consorte, si accendesse, tra la meraviglia dell'inaspettata vicenda, d'immenso desiderio di rivedere quel superstite priamide e di conoscere cosí grandi casi. Andromaca, che egli incontra fuori delle mura della città, presso l'onda di un fiume ribattezzato Simoenta, a celebrare funebri riti innanzi a un tumulo di verdi zolle vuoto e a due are per Ettore e per Astianatte; e lo stupore onde fu percossa al vederlo, e il suo barcollare, e le interrotte parole con cui lo interroga se sia uomo vivo od ombra; e il non meno turbato rispondere e interrogare di Enea, e il dolore e il pudore di lei nel riandare il suo passato di sopravvissuta alla strage e all'onta, di schiava tratta a sorte e tolta concubina da Pirro, e poi la ripulsa ricevuta da costui che la uní schiava ad Eleno schiavo, e l'uccisione di Pirro per mano di Oreste, ed Eleno, tornato libero e re; e l'entrare di Enea coi suoi nella città, accolto dal priamide in quella piccoletta Troia, in quella Pergamo che imita la grande, con quel nuovo Xanto, e il suo abbracciare la soglia della nuova porta Scea: — tutti questi, e gli altri particolari che tralasciamo, sono immagini di persone, di cose, di atteggiamenti, di gesti, di detti, mere immagini che non stanno come storia e critica storica, e non sono né date né apprese come tali. Ma attraverso esse tutte corre il sentimento, un sentimento che non è piú del poeta che nostro, un umano sentimento di pungenti memorie, di rabbrividente orrore, di malinconia, di nostalgia, d'intenerimento, persino di qualcosa che è puerile e insieme pio, come in quella inane restau-

* Adotto questo titolo, dato già dallo Hamann a un suo saggio. La presente trattazione fu scritta per la xiv edizione della *Encyclopaedia Britannica*, dove sta sotto la voce *Aesthetics*.

razione delle cose perdute, in quei giocattoli foggiati da religiosa pietà, della *parva Troia*, dei *Pergama simulata magnis*, dell'*arens Xanti cognomine rivus*: un qualcosa d'ineffabile in termini logici e che solo la poesia, al suo modo, sa dire a pieno. Due elementi, che per altro appaiono due nella prima e astratta analisi, ma che non si potrebbero paragonare a due fili, neppure intrecciati tra loro, perché, in effetto, il sentimento si è tutto convertito in immagini, in quel complesso d'immagini, ed è un sentimento contemplato e perciò risoluto e superato. Sicché la poesia non può dirsi né sentimento né immagine né somma dei due, ma «contemplazione del sentimento» o «intuizione lirica», o (che è lo stesso) «intuizione pura», in quanto è pura di ogni riferimento storico e critico alla realtà o irrealità delle immagini di cui si tesse, e coglie il puro palpito della vita nella sua idealità. Certo nella poesia si possono trovare altre cose oltre questi due elementi o momenti e la sintesi loro; ma le altre cose o vi sono frammiste come elementi estranei (riflessioni, esortazioni, polemiche, allegorie, ecc.), o non sono che questi stessi sentimenti-immagini, disciolti dal loro nesso, presi materialmente, ricostituiti quali erano innanzi della creazione poetica: nel primo caso, elementi non poetici e soltanto introdotti o aggregati; nel secondo, svestiti di poesia, resi non poetici dal lettore non poetico o non piú poetico, che ha dissipato la poesia, ora per incapacità di tenersi nella sua sfera ideale, ora per certi fini legittimi d'indagine storica o per certi altri fini pratici, i quali abbassano, o piuttosto adoperano, la poesia a documento e a strumento.

Quel che si è detto della «poesia», vale di tutte le altre «arti» che si sogliono enumerare, della pittura, della scultura, dell'architettura, della musica: dovendosi, sempre che si disputa della qualità di questo o quel prodotto spirituale rispetto all'arte, attenersi al dilemma: o esso è un'intuizione lirica, o sarà qualsivoglia altra cosa, sia pure altamente rispettabile, ma non arte. Se la pittura fosse, come talvolta è stato teorizzato, un'imitazione o riproduzione di soggetti dati, non sarebbe arte, ma cosa meccanica e pratica; se i pittori fossero, come in altre teorie, combinatori di linee e luci e colori con industre novità di ritrovati e di effetti, sarebbero inventori tecnici e non artisti; se la musica consistesse in simili combinazioni di toni, si potrebbe attuare il paradosso del Leibniz e del padre Kircher di comporre spartiti senza saper

di musica, o ci sarebbe da temere, col Proudhon per la poesia e con lo Stuart Mill per la musica, che, esaurito il numero delle possibili combinazioni di parole e di note, la poeticità e la musicalità esulassero dal mondo. Che poi in queste altre arti si mescolino talvolta, come nella poesia, elementi estranei, sia *a parte obiecti* sia *a parte subiecti*, sia nel fatto sia nel poco estetico giudizio dei riguardanti e ascoltatori, è ben noto; e i critici di quelle arti raccomandano di escludere o di non badare agli elementi che chiamano «letterarî» della pittura, della scultura e della musica, allo stesso modo che il critico della poesia raccomanda di cercare la «poesia» e non lasciarsi sviare dalla mera letteratura. L'intendente di poesia va diritto a quel cuore poetico e ne risente il battito nel suo; e, dove quel battito tace, nega che vi sia poesia, quali e quante siano le altre cose che ne tengono il luogo, accumulate nell'opera, e ancorché pregevoli per virtuosità e sapienza, per nobiltà d'intendimenti, per agilità d'ingegno, per gradevolezza di effetti. Il non intendente di poesia si svia dietro queste cose, e l'errore non è che egli le ammiri, ma che le ammiri chiamandole poesia.

Ciò da cui l'arte si distingue. — Con la definizione di intuizione lirica o intuizione pura, l'arte viene implicitamente distinta da tutte le altre forme di produzione spirituale. Rendendo ora esplicite tali distinzioni, si ottengono le seguenti negazioni:

1. L'arte non è filosofia, perché filosofia è pensamento logico delle categorie universali dell'essere, e l'arte è intuizione irriflessa dell'essere; e perciò, laddove la prima oltrepassa e risolve l'immagine, l'arte vive nella cerchia di questa come in suo regno. Si dice che l'arte non può comportarsi in guisa irrazionale né prescindere dalla logicità; e certamente essa non è né irrazionale né illogica: senonché la sua propria ragione e logica è affatto diversa da quella dialettico-concettuale, e, appunto per dare risalto alla sua peculiarità e originalità, furono ritrovati i nomi di «Logica sensitiva» o di «Estetica». Nelle non infrequenti rivendicazioni che si fanno della «logica» all'arte, si giuoca di parole tra la logica concettuale e la logica estetica, o si simboleggia la seconda nella prima.

2. L'arte non è storia, perché storia importa critica distinzione tra realtà e irrealtà, realtà di fatto e realtà d'immaginazione, realtà

di azione e realtà di desiderio; e l'arte è di qua da tali distinzioni, vivendo, come si è detto, di pure immagini. L'esistenza storica di Eleno, di Andromaca, di Enea è affatto indifferente alla qualità di poesia della poesia virgiliana. Anche qui si è obiettato che all'arte non è estraneo il criterio storico, e che essa osserva la legge del «verisimile»; ma, anche qui, il «verisimile» è nient'altro che una poco felice metafora per designare la coerenza tra loro delle immagini, le quali, se non avessero l'interna coerenza, non sussisterebbero nella forza loro d'immagini, come non sussistono gli oraziani *dephinus in silvis* e *aper in fluctibus*, salvo che, appunto, per bizzarria di scherzosa immaginazione.

3. L'arte non è scienza naturale, perché la scienza naturale è realtà storica classificata e resa astratta; né è scienza matematica, perché la matematica opera con le astrazioni e non contempla. Gli accostamenti che sono stati fatti talvolta tra le creazioni dei matematici e quelle dei poeti, si fondano sopra estrinseche e generiche analogie; ed altresí una metafora è la cosiddetta matematica o geometria, annidata e operante nel fondo delle arti, con la quale inconsapevolmente si simboleggia la forza costruttiva, coesiva e unificatrice dello spirito poetico, che plasma il proprio corpo d'immagini.

4. L'arte non è giuoco d'immaginazione, perché il giuoco d'immaginazione passa d'immagini in immagini, spinto dal bisogno della varietà, del riposo, dello svago, d'intrattenersi nelle parvenze di cose piacenti o di affettivo e patetico interesse; laddove nell'arte l'immaginazione è tanto infrenata dall'unico problema di convertire il tumultuoso sentimento in chiara intuizione, che si è sentita piú volte l'opportunità di non chiamarla «immaginazione», ma «fantasia», fantasia poetica o fantasia creatrice. L'immaginazione in quanto tale è estranea alla poesia, come alla poesia sono estranee le opere di Anna Radcliffe o del Dumas padre.

5. L'arte non è il sentimento nella sua immediatezza. Andromaca, a vedere Enea, viene *amens*, *deriguit visu in medio*, *labitur*, *longo vix tandem tempore fatur*, e, nel parlare, *longos ciebat incassum fletus*; ma, lui il poeta, non delira, non impietra nel viso, non barcolla, non ritrova a stento la parola, non rompe in lungo pianto, ma si esprime in versi armoniosi, di tutte quelle commozioni avendo fatto l'oggetto del suo canto. Certo anche i sentimenti nella loro immediatezza «si esprimono», come si suol dire, perché, se

non si esprimessero, se non fossero al tempo stesso fatti sensibili e corporali («fenomeni psico-fisici», come li chiamavano i positivisti e neocritici), non sarebbero cose concrete, cioè non sarebbero punto; e Andromaca si esprimeva nel modo che si è detto. Ma cotesta «espressione», ancorché accompagnata da coscienza, scende anch'essa al grado di semplice metafora quando la si ragguaglia alla «espressione spirituale» o «estetica», che sola veramente esprime, cioè dà forma teoretica al sentimento e lo converte in parola e canto e figura. In questa differenza del sentimento contemplato o poesia rispetto al sentimento agito o sofferto, sta la virtú che si è attribuita all'arte di «liberatrice dagli affetti» e di «serenatrice» (catarsi); e la congiunta condanna estetica di quelle opere o di quelle parti di opere d'arte in cui il sentimento immediato irrompe o si sfoga. Anche da questa differenza deriva l'altro carattere (che è poi sinonimo, al pari del precedente, dell'espressione poetica), la sua «infinità», contrapposta alla «finità», del sentimento o della passione immediata: il che si chiama anche il carattere «universale» o «cosmico» della poesia. In effetto il sentimento, non vissuto nel suo travaglio ma contemplato, si vede diffondersi per larghi giri in tutto il dominio dell'anima, che è il dominio del mondo, con infinite risonanze: gioia e affanno, piacere e dolore, forza e abbandono, serietà e levità, e via dicendo, si legano in esso l'uno all'altro, e l'uno trapassa, con gradazione di sfumature, nell'altro: sicché ciascun sentimento, pure serbando la sua individuale fisionomia e il suo motivo originario e dominante, non si restringe ed esaurisce in sé stesso. Un'immagine comica, se è poeticamente comica, porta con sé qualcosa che non è comico, come si osserva in Don Quijote o in Falstaff: e un'immagine di cosa terribile non è mai, in poesia, senza qualche conforto di elevazione, di bontà e di amore.

6. L'arte non è didascalica od oratoria, cioè arte oltrepassata e asservita e limitata da un intento pratico, quale che esso sia, cosí quello d'introdurre negli animi una certa verità filosofica, storica o scientifica, come l'altro di disporli a un certo particolare sentire e alla corrispondente azione. Tutt'insieme, l'oratoria toglie all'espressione l'«infinità» e l'indipendenza, e, facendola mezzo per un fine, la dissolve in questo fine. Da ciò il carattere che fu chiamato (dallo Schiller) «indeterminante» dell'arte, contrapposto a quello dell'oratoria che è di «determinare» o di «muovere». Da

ciò, tra l'altro, la giustificata diffidenza verso la «poesia politica» (poesia politica, cattiva poesia): quando, ben s'intende, resti «politica» e non assurga a serena e umana poesia.

7. L'arte, come non si confonde con quella forma di azione pratica che par le sia piú vicina, la didascalica e l'oratoria, cosí, e a piú forte ragione, con nessuna delle altre forme di azione, intese a produrre certi effetti di piacere, di voluttà e di comodo, o, anche, di virtuosa disposizione e di pio fervore. Non solo le opere meretricie debbono essere schivate nell'arte, ma anche quelle mosse da sollecitudine di bene, del pari, sebbene diversamente, inestetiche e perciò respinte dagli amatori di poesia; e, se il Flaubert avvertí che i libri osceni mancano di *vérité*, il Voltaire celiò di certe «*Poésies sacrées*», che erano veramente «*sacrées* (egli diceva), *car personne n'y touche*».

L'ARTE NELLE SUE RELAZIONI. — Queste «negazioni», che abbiamo rese esplicite, sono, per un altro verso, come è facile intendere, «relazioni», non potendosi concepire le varie e distinte forme dell'attività spirituale separate l'una dall'altra e operanti ciascuna isolatamente, nutrentesi ciascuna solo di sé stessa. Non è da questo luogo delineare un completo sistema delle forme o categorie spirituali nel loro ordine e nella loro dialettica; ma, restringendo il discorso all'arte, basterà dire che la categoria dell'arte, come ogni altra categoria, presuppone, a volta a volta, tutte le altre, ed è presupposta da tutte le altre: è condizionata da tutte e pur condiziona tutte. Come potrebbe nascere quella sintesi estetica che è la poesia, se non la precedesse uno stato d'animo commosso? *Si vis me flere, dolendum est*, con quel che segue. E questo stato d'animo, che abbiamo chiamato sentimento, che cosa è altro mai se non tutto lo spirito, che ha pensato, ha voluto, ha agito, e pensa e desidera e soffre e gioisce, e si travaglia in sé stesso? La poesia somiglia al raggio di sole che splende su questo buio e lo riveste della sua luce, e fa chiare le nascoste sembianze delle cose. Perciò essa non è opera da animi vuoti e da menti ottuse; perciò gli artisti che, mal professando l'arte pura e l'arte per l'arte, si chiudono verso le commozioni della vita e l'ansia del pensiero, si dimostrano affatto improduttivi, e tutt'al piú riescono ad imitazioni dell'altrui o a un disgregato impressionismo. Perciò fondamento di ogni poesia è la personalità umana, e, poiché la per-

sonalità umana si compie nella moralità, fondamento di ogni poesia è la coscienza morale. Ben inteso, con questo non si vuol dire che l'artista debba essere pensatore profondo e critico acuto, e neppure che debba essere uomo moralmente esemplare o eroe; ma egli deve avere quella partecipazione al mondo del pensiero e dell'azione che gli faccia vivere, o per propria esperienza diretta o per simpatia con l'altrui, il pieno dramma umano. Potrà peccare e macchiare la purezza del suo animo e farsi colpevole in quanto uomo pratico; ma dovrà avere vivo, in una forma o in un'altra, il sentimento della purità e della impurità, della rettitudine e del peccato, del bene e del male. Potrà non esser dotato di gran coraggio pratico o addirittura dar segni di smarrimento e di timidezza; ma dovrà sentire la dignità del coraggio: molte ispirazioni artistiche sorgono non da quello che l'artista è praticamente come uomo, ma anzi da quel che non è e sente che si deve essere e ammira dove lo vede e cerca col desiderio; molte, e forse le piú belle pagine di poesia eroica e guerresca, sono dovute a uomini che non avrebbero saputo o potuto brandir mai un'arma. D'altra parte, non si vuol dire che basti possedere personalità morale per essere poeti e artisti: l'essere *vir bonus* non basta neppure a diventare oratore, se non vi si aggiunga il *dicendi peritus*. Per la poesia occorre la poesia, quella forma di sintesi teoretica che si è definita di sopra, la genialità poetica, senza la quale tutto il rimanente è la catasta di legna che non brucia perché non ci è modo di appiccarle il fuoco. Ma la figura del poeta puro, dell'artista puro, cultore della pura Bellezza, scevro di umanità è, nondimeno, non una figura, ma una caricatura. — Che poi la poesia non solo presupponga le altre forme dell'attività spirituale umana ma ne sia presupposta, che sia non solo condizionata ma a sua volta condizione, si dimostra da ciò che senza la fantasia poetica che dà forma contemplativa ai travagli del sentimento, espressione intuitiva alle oscure impressioni, e si fa rappresentazione e parola, parlata o cantata o dipinta o altra che sia, non sorgerebbe il pensiero logico, il quale non è il linguaggio, ma non è mai senza linguaggio, e adopera il linguaggio che la poesia ha essa creato; discerne, mercé i concetti, le rappresentazioni della poesia, ossia le domina, né dominar le potrebbe se prima queste future sue suddite non fossero nate. E, via continuando, senza il pensiero che discerne e critica sarebbe impossibile l'azione, e, con l'azione,

la buona azione, la coscienza morale e il dovere. Non vi ha uomo, per quanto sembri tutto logica e critica e scienza, o tutto versato nella pratica, o tutto dedito al dovere, che non serbi nel fondo dell'anima il suo tesoretto di fantasia e poesia; perfino il pedante Wagner, il *famulus* di Faust, confessava di avere sovente le sue «*grillenhafte Stunden*». Se ciò gli mancasse affatto in ogni guisa, non sarebbe uomo, e perciò neppure essere pensante e agente; e, poiché questa ipotesi estrema è assurda, solo in misura che quel tesoretto è piú o meno scarso si accusa una certa superficialità e aridità nel pensiero, una certa frigidezza nell'azione.

La scienza dell'arte o Estetica, e il suo carattere filosofico. — Il concetto dell'arte, che abbiamo esposto di sopra, è, in certo senso, il concetto comune, quello che luce o traluce in tutte le sentenze intorno all'arte e a cui per espresso o tacitamente ci si riporta di continuo, e che è come il punto verso cui tutte le discussioni in proposito gravitano. Né soltanto ai tempi nostri, ma in tutti i tempi, come si potrebbe comprovare col raccogliere e interpretare detti di scrittori, di poeti, di artisti, di laici, e perfino del popolo. Nondimeno conviene dissipare l'illusione che quel concetto esista come un'idea innata, e sostituirle la verità che esso opera come un *a priori*. Ora, l'*a priori* non sta mai per sé, ma soltanto nei singoli prodotti che esso genera; e come l'*a priori* dell'Arte, della Poesia e della Bellezza non esiste quale idea in alcuno spazio iperuranio, percepibile e ammirabile per sé, ma solamente nelle infinite opere di poesia, di arte, di bellezza, che ha plasmate e plasma; cosí l'*a priori* logico dell'arte non esiste altrove che nei particolari giudizî che esso ha formati e forma, nelle confutazioni che ha eseguite ed esegue, nelle dimostrazioni che conduce, nelle teorie che costruisce, nei problemi e gruppi di problemi che ha risoluti e risolve. Le definizioni e distinzioni e negazioni e relazioni, esposte di sopra, hanno tutte la loro storia, e sono state via via elaborate nel corso dei secoli, e noi le possediamo come frutto di quel vario, faticoso e lento lavoro. L'Estetica, che è la scienza dell'arte, non ha, dunque, come s'immagina in certe concezioni scolastiche, l'assunto di definire una volta per tutte l'arte e svolgere la correlativa tela di concetti, in modo da coprire tutto il campo di quella scienza; ma è soltanto la continua sistemazione, sempre rinnovata e accresciuta, dei problemi ai quali, secondo

i varî tempi, dà luogo la riflessione sull'arte, e coincide del tutto con la risoluzione delle difficoltà e con la critica degli errori che porgono stimolo e materia al progresso incessante del pensiero. Ciò posto, nessuna esposizione dell'Estetica, e tanto meno un'esposizione sommaria, quale è dato fare in questo luogo, può mai pretendere di trattare ed esaurire gli infiniti problemi che si sono presentati o si presenteranno nel corso della storia dell'Estetica; ma può soltanto ricordarne e trattarne taluni, e, di preferenza, quelli ancora resistenti e persistenti nell'ordinaria cultura, sottintendendo un «eccetera», per invitare il lettore a continuare, secondo i criterî offertigli, la disamina, sia col ripercorrere i vecchi dibattiti, sia con l'attendere a quelli piú o meno nuovi dei tempi nostri, che variano e si moltiplicano, per cosí dire, a ogni ora, assumendo nuovi aspetti. Un'altra avvertenza non è da trascurare: cioè che l'Estetica, sebbene sia una particolare dottrina filosofica perché pone a suo principio una particolare e distinta categoria dello spirito, in quanto è filosofica non si distacca mai dal tronco della filosofia, perché i suoi problemi sono di relazione tra l'arte e le altre forme spirituali, e però di differenza e identità: essa è, in realtà, tutta la filosofia, sebbene lumeggiata piú insistentemente nel lato che riguarda l'arte. Piú volte è stata richiesta, ideata o vagheggiata un'Estetica che stia per sé, fuori di ogni determinata concezione filosofica generale, comportabile con parecchie di esse o con tutte; ma l'impresa è ineseguibile perché contradittoria. Anche coloro che annunziarono una Estetica naturalistica, induttiva, fisica, fisiologica o psicologica, e insomma non filosofica, nel passare dal programma all'esecuzione, introdussero surrettiziamente una concezione filosofica generale, positivistica, naturalistica o addirittura materialistica. E chi reputi fallaci e oltrepassate coteste concezioni filosofiche del positivismo, del naturalismo e del materialismo, non si attarderà a confutare le dottrine estetiche o pseudoestetiche che sopr'esse si fondavano e che a lor volta esse concorrevano a fondare, e non considererà problemi ancora aperti, e degni di discussione o d'insistente discussione, i problemi che ne nascevano. Con la caduta, per esempio, dell'associazionismo psicologico (ossia del meccanismo sostituito alla sintesi a priori), è caduto non solo l'associazionismo logico, ma anche quello estetico con la sua associazione di «contenuto» e «forma» o di «due rappresentazioni», che era (all'opposto del *tactus intrinsecus*, di cui parla

il Campanella, che si fa *cum magna suavitate*) un *contactus extrinsecus*, nel quale i termini, accostati, subito dopo *discedebant*. Con la caduta delle spiegazioni biologiche ed evoluzionistiche dei valori logici ed etici, è caduta anche quella analoga dei valori estetici. Con la dimostrata incapacità dei metodi empirici all'intelligenza della realtà, che essi possono soltanto tipeggiare e classificare, è caduta ogni speranza di un'Estetica che si costruisca col raccogliere in classi i fatti estetici e indurne le leggi.

INTUIZIONE ED ESPRESSIONE. — Uno dei problemi che prima si presentano, definita che si sia l'opera d'arte come «immagine lirica», concerne il rapporto tra «intuizione» ed «espressione» e il modo del passaggio dall'una all'altra. È questo, in sostanza, il medesimo problema che si presenta in altre parti della filosofia, come quello di interno ed esterno, di spirito e materia, di anima e corpo, e, nella filosofia della pratica, d'intenzione e volontà, di volontà e azione e simili. In questi termini, il problema è insolubile, perché, diviso l'interno dall'esterno, lo spirito dal corpo, la volontà dall'azione, l'intuizione dall'espressione, non c'è modo di passare dall'uno all'altro dei due termini o di riunificarli, salvo che la riunificazione non si riponga in un terzo termine, che a volta a volta è stato presentato come Dio o come l'Inconoscibile: il dualismo mena di necessità o alla trascendenza o all'agnosticismo. Ma, quando i problemi si provano insolubili nei termini in cui sono stati posti, non rimane se non criticare i termini stessi, e indagare come si siano generati, e se la loro genesi sia logicamente legittima. L'indagine in questo caso mette capo alla conclusione: che essi sono nati non in conseguenza di un principio filosofico, ma per effetto di una classificazione empirica e naturalistica, che ha formato i due gruppi di fatti interni e fatti esterni (come se quelli interni non fossero insieme esterni e gli esterni potessero stare senza interiorità), di anime e corpi, di immagini e di espressioni; e si sa che è vano sforzo congiungere in superiori sintesi quel che è stato distinto non già filosoficamente e formalmente, ma solo empiricamente e materialmente. L'anima è anima in quanto è corpo, la volontà è volontà in quanto muove gambe e braccia, ossia è azione, e l'intuizione in quanto è, nell'atto stesso, espressione. Un'immagine non espressa, che non sia parola, canto, disegno, pittura, scultura, architettura, parola per lo meno mor-

morata tra sé e sé, canto per lo meno risonante nel proprio petto, disegno e colore che si veda in fantasia e colorisca di sé tutta l'anima e l'organismo, è cosa inesistente. Si può asserirne l'esistenza, ma non si può affermarla, perché l'affermazione ha per unico documento che quell'immagine sia corporificata ed espressa. Questa profonda proposizione filosofica dell'identità di intuizione ed espressione si ritrova, del resto, nel comune buon senso, che ride di coloro i quali dicono di aver pensieri ma di non saperli esprimere, di aver ideato una grande pittura, ma di non saperla dipingere. *Rem tene, verba sequentur*: se i *verba* non ci sono, non c'è nemmeno la *res*. Siffatta identità, che è da affermare per tutte le sfere dello spirito, in quella dell'arte ha un'evidenza e un risalto che forse le difetta altrove. Nel crearsi dell'opera di poesia, si assiste come al mistero della creazione del mondo; e da ciò l'efficacia che la scienza estetica esercita sulla filosofia tutta quanta, per la concezione dell'Uno-Tutto. L'Estetica, negando nella vita dell'arte lo spiritualismo astratto e il dualismo che ne consegue, presuppone e insieme da sua parte pone l'idealismo o spiritualismo assoluto.

Espressione e comunicazione. — Le obiezioni contro l'identità di intuizione ed espressione provengono di solito da illusioni psicologiche onde si crede di possedere, in ogni istante, concrete e vive immagini a profusione, quando si posseggono quasi soltanto segni e nomi; o da casi male analizzati, come quelli di artisti dei quali si crede che esprimano solo frammentariamente un mondo di immagini che hanno intero nell'anima, laddove nell'anima non hanno appunto se non quei frammenti, e insieme con essi non quel mondo supposto, ma tutt'al piú l'aspirazione o l'oscuro travaglio verso di esso, ossia verso una piú vasta e ricca immagine, che forse si formerà e forse no. Ma quelle obiezioni si alimentano anche di uno scambio tra l'espressione e la comunicazione, la quale ultima è realmente distinta dall'immagine e dalla sua espressione. La comunicazione concerne il fissamento dell'intuizione-espressione in un oggetto che diremo materiale o fisico per metafora, quantunque effettivamente non si tratti neanche in questa parte di materiale e di fisico, ma di opera spirituale. Nondimeno, poiché questa dimostrazione circa l'irrealtà di quel che si chiama fisico e la sua risoluzione nella spiritualità ha bensí interesse pri-

mario per la concezione totale filosofica, ma solo indiretto per il chiarimento dei problemi estetici, possiamo, per brevità, lasciar correre qui la metafora o il simbolo, e parlare di materia o di natura. È chiaro che la poesia è già intera quando il poeta l'ha espressa in parole, cantandola dentro di sé; e che, col passare a cantarla a voce spiegata per farla udire ad altri, o a cercar persone che la imparino a mente e la ricantino altrui come in una *schola cantorum*, o a metterla in segni di scrittura e di stampa, si entra in un nuovo stadio, certamente di molta importanza sociale e culturale, il cui carattere non è piú estetico ma pratico. Il simile è da dire nel caso del pittore, il quale dipinge sulla tavola o sulla tela, ma non potrebbe dipingere se in ogni stadio del suo lavoro, dalla macchia o abbozzo iniziale alla rifinitura, l'immagine intuita, la linea e il colore dipinti nella fantasia non precedessero il tocco del pennello: tanto vero che, quando quel tocco anticipa sull'immagine, viene cancellato e sostituito nella correzione che l'artista fa dell'opera sua. Il punto della distinzione tra espressione e comunicazione è certamente assai delicato a cogliere nel fatto, perché nel fatto i due processi si avvicendano di solito rapidamente e par che si mescolino; ma è chiaro in idea, e bisogna tenerlo ben fermo. Dall'averlo trascurato o lasciato vacillare nella poco attenta considerazione provengono le confusioni tra arte e tecnica, la quale ultima non è già cosa intrinseca all'arte ma si lega appunto al concetto della comunicazione. La tecnica è, in generale, una cognizione o un complesso di cognizioni disposte e indirizzate a uso dell'azione pratica, e, nel caso dell'arte, dell'azione pratica che costruisce mezzi e strumenti pel ricordo e la comunicazione delle opere d'arte: quali sarebbero le cognizioni circa la preparazione delle tavole, delle tele, dei muri da dipingere, delle materie coloranti, delle vernici, o quelle circa i modi di ottenere la buona pronunzia e declamazione, e simili. I trattati di tecnica non sono trattati di Estetica, né parti o sezioni di questi trattati. Ciò, beninteso, sempre che i concetti siano pensati con rigore e le parole si adoperino con proprietà in relazione a quel rigore di concetti: ché non varrebbe certo la pena di stare a litigare sulla parola «tecnica» quando è adoperata, invece, come sinonimo dello stesso lavoro artistico, nel senso di «tecnica interiore», che è poi la formazione dell'intuizione-espressione; ovvero nel senso di «disciplina», cioè del legame necessario con la tradizione storica, dalla

quale nessuno può slegarsi sebbene nessuno vi resti semplicemente legato. La confusione dell'arte con la tecnica, la sostituzione di questa a quella, è un partito assai vagheggiato dagli artisti impotenti, che sperano dalle cose pratiche, e dalle pratiche escogitazioni e invenzioni, quell'aiuto e quella forza, che non trovano in sé medesimi.

GLI OGGETTI ARTISTICI: LA TEORIA DELLE ARTI PARTICOLARI E IL BELLO DI NATURA. — Il lavoro della comunicazione ossia della conservazione e divulgazione delle immagini artistiche, guidato dalla tecnica, produce, dunque, gli oggetti materiali che si dicono per metafora «artistici» e «opere d'arte»: quadri e sculture ed edifizî, e poi anche, in modo piú complicato, scritture letterarie e musicali, e, ai giorni nostri, fonografi e dischi di fonografi, che rendono possibile di riprodurre voci e suoni. Ma né queste voci e suoni né i segni della pittura, della scultura e dell'architettura sono opere d'arte, le quali non altrove esistono che nelle anime che le creano o le ricreano. A togliere apparenza di paradosso a questa verità dell'inesistenza di oggetti e cose belle, sarà opportuno richiamare il caso analogo della scienza economica, la quale sa bene che in economia non esistono cose naturalmente e fisicamente utili, ma solo bisogni e lavoro, dai quali le cose fisiche prendono per metafora quell'aggettivo. Chi in economia volesse dedurre il valore economico delle cose dalle qualità fisiche di esse, commetterebbe una grossolana *ignoratio elenchi*.

E nondimeno questa *ignoratio elenchi* è stata commessa, ed ha ancora fortuna, in Estetica, con la dottrina delle arti particolari e dei limiti, ossia del carattere estetico proprio di ciascuna. Le partizioni delle arti sono meramente tecniche o fisiche, secondo cioè che gli oggetti artistici consistono in suoni, in toni, in oggetti colorati, in oggetti incisi o scolpiti, in oggetti costruiti e che non sembrano trovare rispondenza in corpi naturali (poesia, musica, pittura, scultura, architettura, ecc.). Domandare quale sia il carattere artistico di ciascuna di queste arti, ciò che ciascuna possa o non possa, quali ordini d'immagini si esprimano in suoni e quali in toni e quali in colori e quali in linee, e via dicendo, è come domandare in economia quali cose debbano per le loro qualità fisiche ricevere un prezzo e quali no, e quale prezzo debbano avere le une rispetto alle altre, quando è chiaro che le qualità

fisiche non entrano nella questione e ogni cosa può esser desiderata e richiesta, e ricevere un prezzo maggiore di altre o delle altre tutte, secondo le circostanze e i bisogni. Messo inavvedutamente il piede su questo sdrucciolo, anche un Lessing fu spinto a conclusioni cosí strane come quella che alla poesia spettino le «azioni» e alla scultura i «corpi»; e anche un Riccardo Wagner si dié ad almanaccare di un'arte complessiva, l'Opera, che riunisse in sé, per aggregazione, le potenze di tutte le singole arti. Chi ha senso artistico, in un verso, in un piccolo verso di poeta, trova tutt'insieme musicalità e pittoricità e forza scultoria e struttura architettonica, e parimente in una pittura, la quale non è mai cosa d'occhi ma sempre di anima, e nell'anima non sta solo come colore, ma anche come suono e parola, perfino come silenzio, che è a suo modo suono e parola. Senonché, ove si provi ad afferrare separatamente quella musicalità e quel pittoresco e le altre cose, esse gli sfuggono e si tramutano l'una nell'altra, fondendosi nell'unità, comunque si usi separatamente chiamarle per modo di dire: cioè sperimenta che l'arte è una e non si divide in arti. Una, e insieme infinitamente varia; ma varia non già secondo i concetti tecnici delle arti, sibbene secondo l'infinita varietà delle personalità artistiche e dei loro stati d'animo.

A questa relazione e a questo scambio tra le creazioni artistiche e gli strumenti della comunicazione o «cose artistiche» è da riportare il problema riguardante il bello di natura. Lasciamo da parte la questione, che pur si affaccia in qualche estetico, se, oltre l'uomo, altri esseri siano in natura poetanti e artisti: questione che merita risposta affermativa, non solo per dovuto omaggio agli uccelli canterini, ma piú ancora in virtú della concezione idealistica del mondo, che è tutto vita e spiritualità: se anche, come nella fiaba popolare, noi abbiamo smarrito quel fil d'erba che, messo in bocca, consentiva d'intendere le parole degli animali e delle piante. Per «bello di natura» si designano veramente persone, cose, luoghi, che per gli effetti loro sugli animi sono da accostare alla poesia, alla pittura, alla scultura e alle altre arti; e non c'è difficoltà di ammettere siffatte «cose artistiche naturali», perché il processo di comunicazione poetica, come si attua con oggetti artificialmente prodotti, cosí anche può attuarsi con oggetti naturalmente dati. La fantasia dell'innamorato crea la donna a lui bella e la impersona in Laura; la fantasia del pellegrino, il paesaggio incantevole

o sublime e lo impersona nella scena di un lago o di una montagna; e queste creazioni poetiche si diffondono talvolta in piú o meno larghi cerchi sociali, nel che è l'origine delle «bellezze professionali» femminili, da tutti ammirate, e dei «luoghi di veduta» famosi, dinanzi ai quali tutti si estasiano più o meno sinceramente. Vero è che queste formazioni sono labili: la celia talvolta le dissipa, la sazietà le lascia cadere, il capriccio della moda le sostituisce; e, diversamente dalle opere artistiche, non consentono interpretazioni autentiche. Il golfo di Napoli, visto dall'alto di una delle piú belle ville del Vomero, fu, dopo qualche anno d'indistornabile visione, dichiarato dalla dama russa che aveva acquistato quella villa, *une cuvette bleue*, cosí odioso nel suo azzurro inghirlandato di verde, da indurla a rivendere la villa. Anche l'immagine della *cuvette bleue* era, del resto, una creazione poetica, circa la quale non c'è luogo a disputare.

I GENERI LETTERARÎ E ARTISTICI E LE CATEGORIE ESTETICHE. — Assai maggiori e piú deplorevoli conseguenze ha avute nella critica e nella storiografia letteraria e artistica una teoria di origine alquanto diversa ma analoga, quella dei generi letterarî e artistici. Anch'essa, come la precedente, ha per fondamento una classificazione, per sé presa, legittima e utile: quella, gli aggruppamenti tecnici o fisici degli oggetti artistici, essa le classificazioni che si fanno delle opere d'arte secondo il loro contenuto o motivo sentimentale, in opere tragiche, comiche, liriche, eroiche, amorose, idilliche, romanzesche, e via dividendo e suddividendo. È praticamente utile distribuire secondo queste classi le opere di un poeta nell'edizione che se ne fa, mettendo in un volume le liriche, in un altro i drammi, in un terzo i poemi, in un quarto i romanzi; ed è comodo, anzi indispensabile, richiamare con questi nomi le opere e i gruppi di opere nel discorrerne a voce e in iscritto. Ma anche qui è da dichiarare indebito e negare il trapasso da questi concetti classificatorî alle leggi estetiche della composizione e ai criterî estetici del giudizio; come si usa quando si vuol determinare che la tragedia debba avere tale o tale argomento, tale o tale qualità di personaggi, tale o tale andamento di azione, e tale o tale estensione; e dinanzi a un'opera, invece di cercare e giudicare la poesia che le è propria, si pone la domanda se essa sia tragedia o poema, e se ubbidisca alle «leggi» dell'uno o dell'altro «genere».

La critica letteraria del secolo decimonono deve i suoi grandi progressi in molta parte all'aver abbandonato i criterî dei generi, nei quali restarono quasi imprigionate la critica del Rinascimento e quella del classicismo francese, come comprovano le dispute che allora sorsero intorno alla *Commedia* di Dante e ai poemi dell'Ariosto e del Tasso, al *Pastor fido* del Guarini, al *Cid* del Corneille, ai drammi di Lope de Vega. Non pari vantaggio hanno tratto gli artisti dalla caduta di questi pregiudizî, perché, negati o ammessi che siano in teoria, sta di fatto che quegli che ha genio artistico passa attraverso tutti i vincoli di servitú, e anzi delle catene si fa strumento di forza; e colui che n'è scarso o privo, converte in nuova servitú la stessa libertà.

È parso che delle partizioni dei generi fosse da salvare, dandole valore filosofico, almeno una: quella di «lirica», «epica» e «drammatica», interpretandola come dei tre momenti del processo dell'oggettivazione, che dalla lirica, effusione dell'io, va all'epica, in cui l'io distacca da sé il sentire narrandolo, e da questa alla drammatica, in cui lascia che esso si foggi da sé i proprî portavoce, le *dramatis personae*. Ma la lirica non è effusione, non è grido o pianto, sí, invece, è essa stessa oggettivazione, per la quale l'io vede sé stesso in ispettacolo e si narra e si drammatizza; e questo spirito lirico forma la poesia dell'epos e del dramma, che, dunque, non si distinguono dalla prima se non in cose estrinseche.

Un'opera che sia tutta poesia, come il *Macbeth* o l'*Antonio e Cleopatra*, è sostanzialmente una lirica, di cui i personaggi e le scene rappresentano i varî toni e le consecutive strofe.

Nelle vecchie Estetiche, e ancor oggi in quelle che ne continuano il tipo, si dava grande parte alle cosiddette categorie del bello: il sublime, il tragico, il comico, il grazioso, l'umoristico, e simili, che i filosofi, segnatamente tedeschi, non solo impresero a trattare a mo' di concetti filosofici (laddove sono semplici concetti psicologici ed empirici), ma svolsero con quella dialettica che spetta unicamente ai concetti puri o speculativi, cioè alle categorie filosofiche, onde si trastullarono a disporli in una serie di fantastico progresso, culminante ora nel Bello, ora nel Tragico, ora nell'Umoristico. Intendendo quei concetti per quello che si è detto che essi sono, è da notare la loro sostanziale rispondenza ai concetti dei generi letterarî ed artistici, dai quali in effetto, e principalmente dalle «istituzioni letterarie», si riversarono nella filosofia. In quanto

concetti psicologici ed empirici, non appartengono all'Estetica, e nel loro complesso designano nient'altro che la totalità dei sentimenti (empiricamente distinti e raggruppati), che sono la perpetua materia della intuizione artistica.

Retorica, Grammatica e Filosofia del linguaggio. — Che ogni errore abbia un motivo di vero e nasca da un'arbitraria combinazione di cose per sé legittime, è confermato dall'esame che si faccia di altre dottrine erronee, le quali hanno tenuto gran campo in passato e ancor oggi ne tengono uno, se anche piú ristretto. È perfettamente legittimo valersi, per l'insegnamento dello scrivere, di partizioni come quelle dello stile nudo e del figurato, della metafora e delle sue forme, e avvertire che in tal luogo giova parlar senza metafora e in tal altro per metafora, e che in tal altro la metafora adoperata è incoerente o è tirata troppo in lungo, e che qui converrebbe una figura di «preterizione» e colà una «iperbole» o una «ironia». Ma quando si perde la coscienza dell'origine affatto didascalica e pratica di queste distinzioni, e filosofando si teorizza la forma come distinguibile in una forma «nuda» e in una forma «ornata», in una forma «logica» e in una forma «affettiva» e simili, si trasporta nel seno dell'Estetica la Retorica e si vizia il concetto genuino dell'espressione. La quale non è mai logica, ma sempre affettiva ossia lirica e fantastica, ed è sempre, e per ciò stesso non è mai, metaforica, e perciò sempre propria; non è mai né nuda da doversi coprire, né ornata da doversi liberare di cose estranee, ma sempre risplendente di sé stessa, *simplex munditiis*. Anche il pensiero logico, anche la scienza, in quanto si esprime si fa sentimento e fantasia: che è la ragione per la quale un libro di filosofia, di storia, di scienza può essere non solo vero ma bello, e a ogni modo vien giudicato non solo secondo logica ma anche secondo estetica, e si dice talvolta che un libro è sbagliato come teoria o come critica o come verità storica, ma rimane, per l'affetto che l'anima e che in esso si esprime, in qualità di opera d'arte. Quanto al motivo di vero che si travagliava nel fondo di questa distinzione di forma logica e forma metaforica, di dialettica e retorica, esso era il bisogno di costruire accanto alla scienza della Logica una scienza dell'Estetica; ma malamente ci si sforzava di distinguere le due scienze nel campo dell'espressione, che appartiene a una sola di esse.

Per un bisogno non meno legittimo, in quell'altra parte della didascalica che è l'insegnamento delle lingue si prese sin dall'antichità a scindere le espressioni in periodi, proposizioni e parole, e le parole in varie classi, e in ciascuna ad analizzarle secondo le loro variazioni e composizioni in radicali e suffissi, in sillabe e in fonemi o lettere: dal che sono nati gli alfabeti, le grammatiche, i vocabolarî, come, analogamente, per la poesia si sono avute le arti metriche, e per la musica e le arti figurative e architettoniche, le grammatiche musicali, pittoriche, e via. Senonché nemmeno gli antichi riuscirono a evitare che altresí in questa parte si compiesse uno di quegli indebiti transiti *ab intellectu ad rem*, dalle astrazioni alla realtà, dall'empiria alla filosofia, che abbiamo osservati negli altri casi; e in questo si venne a concepire il parlare come aggregazione di parole e le parole come aggregazione di sillabe o di radici e suffissi: laddove il *prius* è appunto il parlare come un *continuum*, simile a un organismo, e le parole e le sillabe e le radici sono il *posterius*, il preparato anatomico, il prodotto dell'intelletto astraente e non punto il fatto originario e reale. Trasportata la Grammatica al pari della Retorica nel seno dell'Estetica, ne è venuto uno sdoppiamento tra «espressione» e «mezzi» dell'espressione, che è poi un reduplicamento, perché i mezzi dell'espressione sono l'espressione stessa, frantumata dai grammatici. Questo errore, combinandosi con l'altro di una forma «nuda» e di una forma «ornata», ha impedito di vedere che la Filosofia del linguaggio non è una Grammatica filosofica, ma sta di là da ogni grammatica, e non rende filosofiche le classi grammaticali, ma le ignora, e, quando se le trova contro, le distrugge, e che, insomma, la Filosofia del linguaggio fa tutt'uno con la Filosofia della poesia e dell'arte, con la scienza dell'intuizione-espressione, con l'Estetica, la quale abbraccia il linguaggio nella sua intera estensione, che comprende il linguaggio fonico e articolato, e nella sua intatta realtà, che è l'espressione viva e di senso compiuto.

CLASSICITÀ E ROMANTICISMO. — I problemi che abbiamo ricordati appartengono piuttosto al passato, a un secolare passato, che non al presente, in cui delle loro fallaci posizioni e delle loro erronee soluzioni restano quasi soltanto stanche abitudini, e nei libri scolastici piuttosto che nella comune coscienza e cultura. Tuttavia

bisogna fare molta attenzione a sempre tagliare e svellere le propaggini che i vecchi tronchi non lasciano di metter fuori di tempo in tempo, com'è al tempo nostro la teoria degli stili applicata alla storiografia artistica (Wölfflin e altri), ed estesa alla storia della poesia (Strich e altri), nuova invasione di astrattezze retoriche nel giudizio e nella storia delle opere d'arte. Ma il problema principale del tempo nostro, che l'Estetica deve dominare, è quello che si ricongiunge alla crisi nell'arte e nel giudizio dell'arte, che si produsse nell'età romantica. Non già che di quella crisi non sia dato indicare nelle età anteriori alcuni precedenti e casi simili, come nell'antichità l'arte ellenistica e la letteratura degli ultimi secoli di Roma, e, nei tempi moderni, l'arte e la poesia barocca, seguite a quelle del Rinascimento. Ma nell'età romantica la crisi ebbe, con proprie motivazioni e propria fisionomia, ben altra grandiosità, ponendo a contrasto poesia ingenua e poesia sentimentale, arte classica e arte romantica, dividendo, mercé questi concetti, l'unica arte in due arti intimamente diverse, e parteggiando per la seconda, come quella conforme ai tempi moderni, col rivendicare in arte il diritto primario del sentimento e della passione e dell'immaginazione. Per un verso, era questa una reazione giustificata contro la letteratura razionalistica e classicistica di stampo francese, ora satirica ora frivola, povera di sentimento e di fantasia, destituita di profondo senso poetico; ma, per un altro verso, il romanticismo era ribellione non contro il classicismo, ma contro la classicità stessa, contro l'idea della serenità e infinità dell'immagine artistica, contro la catarsi e a favore della torbida passionalità, indocile e recalcitrante alla purificazione. Il che comprese benissimo il Goethe, poeta di passione e insieme di serenità, e, come tale, e perché poeta, classico; il quale si pronunciò avverso alla poesia romantica, considerandola «poesia da ospedale». Piú tardi si credette che la malattia avesse compiuto il suo corso e il romanticismo fosse trapassato; ma passati erano certi suoi contenuti e certe sue forme, e non già l'anima sua, la quale stava tutta in questo squilibrio dell'arte verso l'immediata espressione delle passioni e delle impressioni. Mutò dunque nome, ma continuò a vivere e operare: si chiamò «realismo», «verismo», «simbolismo», «stile artistico», «impressionismo», «sensualismo», «immaginismo», «decadentismo», e si chiama ai nostri giorni, nelle sue forme estreme, «espressionismo» e «futurismo». Il concetto

stesso dell'arte viene scosso in queste dottrine, che tendono a sostituirlo con quello della non-arte, di una o altra specie; e che la lotta sia contro l'arte è confermato dall'aborrimento che nell'estrema ala di questa scuola si manifesta verso i musei e le biblioteche, verso tutta l'arte del passato, cioè verso l'idea dell'arte, che esistenzialmente coincide con l'arte che si è storicamente attuata. I legami di questo movimento, nella sua guisa odierna, con l'industrialismo e con la psicologia che esso favorisce e promuove, sono evidenti: il diverso dell'arte è la vita pratica, quale modernamente si vive; e l'arte non vuol essere già l'espressione e perciò il superamento di cotesta vita nell'infinito e universale della contemplazione, ma anzi la parte gridante e gesticolante e sprizzante colori della vita medesima. Come è naturale, d'altro lato, i poeti e gli artisti che siano veramente tali, rari sempre in ogni tempo, continuano oggi come sempre a lavorare secondo l'antica e unica idea dell'arte, a esprimere il loro sentire in forme armoniche, e gli intendenti d'arte (anch'essi piú rari che non si pensi) continuano a giudicare secondo quell'idea. Ma ciò non toglie che la tendenza a distruggere l'idea dell'arte sia un tratto caratteristico dei tempi nostri, e che questa tendenza prenda origine dal *proton pseudos* che confonde l'espressione spirituale o estetica con l'espressione naturale o pratica, quel che tumultuando passa attraverso i sensi e prorompe dai sensi con quel che l'arte elabora, costruisce, disegna, colora e plasma, e che è la sua creatura bella. Il problema attuale dell'Estetica è la restaurazione e difesa della classicità contro il romanticismo, del momento sintetico e formale e teoretico, in cui è il proprio dell'arte, contro quello affettivo, che l'arte ha per istituto di risolvere in sé, e che ai nostri giorni le si rivolta contro e cerca di usurparne il posto. Certamente, *portae Inferi non praevalebunt* contro l'inesauribile fattività dello spirito creatore; ma lo sforzo di ottener quella prevalenza conturba, per intanto, il giudizio dell'arte, la vita dell'arte, e, in corrispondenza, la vita intellettuale e morale.

LA CRITICA E LA STORIOGRAFIA ARTISTICO-LETTERARIA. — Un altro gruppo di questioni che si trovano nei trattati di Estetica, sebbene vi siano opportunamente unite, appartengono, nel loro intrinseco, alla Logica e alla teoria della storiografia. Sono quelle riguardanti il giudizio estetico e la storia della poesia e delle arti.

L'Estetica, col dimostrare che l'attività estetica o l'arte è una delle forme dello spirito, è un valore, una categoria, o come altro si voglia chiamarla, e non (come si è pensato da teorizzatori di varia scuola) un concetto empirico riferibile a certi ordini di fatti utilitarî o misti, con lo stabilire l'autonomia del valore estetico, ha con ciò stesso dimostrato e stabilito, che essa è predicato di uno speciale giudizio, il giudizio estetico, ed è argomento di storia, di una storia speciale, la storia della poesia e delle arti, la storiografia artistico-letteraria.

Le questioni, che si sono agitate intorno al giudizio estetico e alla storiografia artistico-letteraria, si ritrovano, pur avuto riguardo al carattere proprio dell'arte, sostanzialmente le medesime questioni metodologiche che s'incontrano in tutti i campi della storiografia. Si è domandato se il giudizio estetico sia assoluto o relativo; ma ogni giudizio storico (e tale è il giudizio estetico che afferma la realtà e qualità dei fatti estetici), è sempre assoluto e relativo insieme: assoluto, in quanto la categoria con la quale si costruisce è di universale verità; relativo, in quanto l'oggetto, da essa costruito, è storicamente condizionato; onde nel giudizio storico la categoria s'individualizza e l'individualità si assolutizza. Coloro che in passato negavano l'assolutezza del giudizio estetico (estetici sensisti, edonisti, utilitarî) negavano, in effetto, la qualità e realtà dell'arte, la sua autonomia. Si è domandato se la cognizione dei tempi, cioè di tutta la storia di un dato momento, sia necessaria per il giudizio estetico; e certamente è necessaria, perché, come sappiamo, la creazione poetica presuppone tutto l'altro spirito che essa converte in immagine lirica, e la creazione estetica singola, tutte le altre creazioni di un dato momento storico (passioni, sentimenti, costumi, ecc.). Da ciò si vede come errino del pari gli opposti sostenitori di un mero giudizio storico dell'arte (storicisti) e di un mero giudizio estetico (estetisti); perché i primi vogliono vedere nell'arte tutte le altre storie (condizioni sociali, biografia dell'autore, ecc.) e non, insieme e sopra tutte, quella che è propria dell'arte, e i secondi vogliono giudicare l'opera d'arte fuori della storia, cioè privandola del suo senso genuino, e dandogliene uno di fantasia o commisurandola ad arbitrarî modelli. Infine, si è manifestata una sorta di scetticismo sulla possibilità di entrare in relazione d'intendimento con l'arte del passato: scetticismo che, in tal caso, si dovrebbe allargare a ogni altra parte

di storia (a quella del pensiero, della politica, della religione, della moralità), e che si confuta da sé con la riduzione all'assurdo, perché anche l'arte e la storia che si dice moderna o del presente è «passata», al modo di quella delle età piú remote, e si rifà presente, al modo di quella, solo nell'animo che la risente e nell'intelligenza che la comprende. Che poi ci siano opere ed età artistiche che ci rimangono oscure, non vuol dire altro se non che mancano attualmente in noi le condizioni di riviverle interiormente e di intenderle, come ci mancano per le idee e i costumi e le azioni di tanti popoli ed età. L'umanità, come l'individuo, ricorda alcune cose e ne dimentica molte altre, salvo a rinnovarne in sé il ricordo, quando a ciò la porta il corso dello svolgimento spirituale.

Un'ultima questione concerne la forma che conviene alla storia artistico-letteraria, la quale, nel tipo formatosi principalmente nell'età romantica e che ancor oggi prevale, espone la storia delle opere d'arte in funzione dei concetti e dei bisogni sociali delle varie epoche, come loro espressioni estetiche, legandole strettamente alla storia civile: il che mena a trascurare, e quasi a soffocare, l'accento proprio e individuale delle opere d'arte, quello che le fa opere d'arte, inconfondibili l'una con l'altra, e a trattarle come documenti di vita sociale. Vero è che, in pratica, questo metodo è contemperato dall'altro, che si potrebbe dire «individualizzante» e che dà rilievo al carattere proprio delle singole opere; ma il contemperamento ha il vizio di ogni sorta di eclettismo. Per uscire da questo, non c'è altro partito che svolgere in modo conseguente la storia individualizzante e trattare le opere d'arte non in relazione alla storia sociale, ma ciascuna come un mondo a sé, in cui confluisce di volta in volta tutta la storia, trasfigurata e sorpassata, per virtú della fantasia, nell'individualità dell'opera poetica, la quale è una creazione e non un riflesso, un monumento e non un documento. Dante non è soltanto un documento del medio evo, né Shakespeare un documento dell'età elisabettiana, nel quale ufficio documentario essi hanno molti altri pari o piú abbondevoli d'informazioni tra i cattivi poeti e i non-poeti. È stato obiettato che, con questo metodo, la storia artistico-letteraria si configura in una serie di saggi e monografie, senza nesso tra loro; ma è chiaro che il nesso è dato da tutta la storia umana, della quale le personalità poetiche sono parte e parte assai cospicua (l'avvenimento della poesia shakespeariana non è meno importante dell'avveni-

mento della Riforma religiosa o della Rivoluzione francese), e, appunto perché sono parte, non debbono sommergersi e perdersi in quella storia, cioé nelle altre parti di quella storia, ma mantenere il loro proprio e originale rilievo e carattere.

LA STORIA DELL'ESTETICA. — La storia dell'Estetica, per il già notato carattere di questa come scienza filosofica, non si può separare dalla storia di tutta l'altra filosofia, che le apporta luce, e altrettanta ne riceve in cambio. Per esempio, si vede da quella come l'avviamento che si dice soggettivistico, preso dal pensiero filosofico con Cartesio, favorendo l'indagine della potenza creativa dello spirito, per indiretto favorisse anche l'indagine circa la potenza estetica; e, d'altra parte, per quel che riguarda l'efficacia esercitata dall'Estetica sulla restante filosofia, basta ricordare quanto la progredita coscienza della Fantasia creatrice e della Logica poetica contribuisse a liberare la Logica filosofica dal tradizionale intellettualismo e formalismo, e, riavvicinando il moto del pensiero al moto della poesia, a innalzarla a Logica speculativa o dialettica nelle filosofie dello Schelling e dello Hegel. Ma se la storia dell'Estetica deve essere integrata nella storia totale della Filosofia, questa storia medesima dev'essere, per altro rispetto, allargata fuori dei confini, nei quali d'ordinario è mantenuta e nei quali si usa farla coincidere con la serie delle opere dei filosofi cosiddetti di professione e delle trattazioni didascaliche che si chiamano «sistemi di filosofia». I nuovi pensieri filosofici, o i loro germi, si ritrovano spesso vivi ed energici in libri che non sono di filosofi professionali, né sistematici nell'estrinseco: per l'etica, nei libri ascetici e religiosi; per la politica, nei libri degli storici; per l'estetica, in quelli dei critici d'arte, e via dicendo. Inoltre, si rammenti che, a parlare con rigore, il subbietto della storia dell'Estetica non è il problema, l'unico problema, della definizione dell'arte, ed esauribile con questa definizione quando sia stata o sarà raggiunta; ma gli infiniti problemi che sempre rampollano intorno all'arte, e nei quali quell'unico problema, la definizione dell'arte, si particolarizza e si concreta, e solo veramente esiste. Con queste avvertenze, che bisogna tenere ben presenti, si può dare una delineazione generale di storia dell'Estetica, che serva di orientazione preliminare, senza correre il rischio che essa venga intesa in modo rigido e semplicistico.

In questa delineazione generale conviene accettare, perché risponde non solo ad opportunità espositiva ma a verità storica, la comune sentenza che l'Estetica è una scienza moderna. L'antichità greco-romana non speculò, o assai poco, sull'arte, ma intese sopratutto a creare la didascalica di essa: non la «filosofia», si potrebbe dire, ma la «scienza empirica» dell'arte. Tali sono i suoi trattati di «grammatica», di «retorica», di «istituzioni oratorie», di «architettura», di «musica», di «pittura» e «scultura»: fondamento di tutta la didascalica posteriore, e anche della nostra odierna, nella quale quelle trattazioni sono state semplificate e vengono interpretate *cum grano salis*, ma non punto abbandonate, perché praticamente sono indispensabili. La filosofia dell'arte non trovava condizioni favorevoli e stimoli nella filosofia antica, che era sopratutto «fisica» e «metafisica», e solo secondariamente ed episodicamente «psicologia», o, come si deve dire piú esattamente, «filosofia dello spirito». Ai problemi filosofici dell'Estetica fu fatto qualche accenno in modo negativo, con la negazione platonica del valore della poesia, e, in modo positivo, con la difesa aristotelica, che cercò di assicurare alla poesia un dominio proprio tra quello della storia e quello della filosofia, e, per un altro verso, con le speculazioni di Plotino, che per primo congiunse e unificò i due concetti, i quali erravano staccati, dell'«arte» e del «bello». Altri pensieri importanti degli antichi furono quelli che alla poesia assegnavano i «miti» e non i «loghi», e che discernevano nelle proposizioni le espressioni meramente «semantiche», retoriche e germinalmente poetiche, dalle «apofantiche» o logiche. Di recente si è discorso di un nuovo filone dell'Estetica greca in dottrine epicuree esposte da Filodemo, in cui è sembrato che si desse alla fantasia un risalto quasi romantico. In ogni caso, questi accenni rimasero allora poco fecondi, e il robusto e sicuro giudizio degli antichi nelle cose dell'arte non si approfondí e compose in vera e propria scienza filosofica, a cagione del limite che era nel generale carattere oggettivistico o naturalistico della filosofia antica, e che solo il cristianesimo, con l'innalzare i problemi dell'anima e collocarli al centro della considerazione, cominciò a rimuovere o preparò le forze onde venne rimosso.

Per intanto, la stessa filosofia cristiana, cosí per il prevalere della trascendenza, del misticismo e dell'ascetismo, come per la forma scolastica, desunta dalla filosofia antica, nella quale si venne

adagiando, se rese acuti i problemi morali e delicata la loro trattazione, non sentí e non indagò quelli della fantasia e del gusto, allo stesso modo che rifuggí dagli altri (che a essi corrispondono nella sfera pratica) delle passioni, degl'interessi, della utilità, della politica e dell'economia. Come la politica e l'economia furono concepite moralisticamente, cosí l'arte fu sottoposta all'allegoria morale e religiosa; e i concetti sparsi negli scrittori greco-romani rimasero dimenticati o superficialmente considerati. La filosofia del Rinascimento, che fu a suo modo naturalistica, restaurò, interpretò e adattò le antiche Poetiche e Retoriche; ma, sebbene non poco si travagliasse sul «verisimile» e sul «vero», sull'«imitazione» e sull'«idea», sul «bello» e sulla mistica del bello e dell'amore, sulla «catarsi» o purgamento delle passioni, sulle aporie dei tradizionali e dei nuovi generi letterarî, non giunse a porre un principio propriamente estetico. Alla poesia e all'arte mancò allora un pensatore che operasse quello che il Machiavelli operò per la politica: tale cioè che energicamente, e non solo in incidentali osservazioni e ammissioni, ne asserisse e definisse l'originale natura e l'autonomia.

Assai maggiore importanza, sebbene per lungo tempo non notata dagli storici, ebbe in questa parte il pensiero del tardo Rinascimento, che in Italia si chiama secentismo, barocchismo o decadenza letteraria e artistica; perché allora si cominciò a distinguere con insistenza, accanto all'«intelletto», una facoltà che fu detta «ingegno», *ingenium* o «genio», propriamente produttrice dell'arte; e, in corrispondenza con essa, una facoltà giudicatrice, che non era il raziocinio o il giudizio logico, perché giudicava «senza discorso» ossia «senza concetto», e venne prendendo il nome di «gusto». Aiutava queste parole un'altra parola, che pareva accennare a qualcosa di non determinabile in concetti logici e come di misterioso, il *nescio quid*, il «non so che»: espressione che ricorreva particolarmente nel parlare degli italiani e dava da riflettere agli stranieri. Anche allora si celebrò la «fantasia», maga incantatrice, e il «sensibile» o «sensuoso» che è nelle immagini della poesia, e nella pittura i miracoli del «colore» a fronte del «disegno», che sembrava ritenere alcunché di logico e di freddo. Talvolta queste tendenze spirituali, che erano alquanto torbide, si purificarono, innalzandosi a ragionate teorie: come nel caso dello Zuccolo (1623), che criticò la metrica e sostituí ai criterî di questa

il «giudizio del senso», che era per lui, non già l'occhio o l'orecchio, ma «una potenza superiore, unita ai sensi»; del Mascardi (1636), che negò le partizioni oggettive e retoriche degli stili, riducendo lo stile alla maniera particolare e individua nascente dal particolare ingegno di ciascuno, e affermò che tanti sono gli stili quanti gli scrittori; del Pallavicino (1644), che criticò il verisimile e riconobbe proprio dominio della poesia le «prime apprensioni» o fantasie, «né vere né false»; del Tesauro (1654), che cercò di svolgere una Logica retorica, distinta dalla Logica dialettica, ed estese le forme retoriche di là da quelle verbali, alle espressioni pittoriche e plastiche.

La nuova filosofia di Cartesio, se in lui e nei suoi prossimi successori si atteggiò ostile alla poesia e alla fantasia, per un altro lato, cioè, come si è detto, con l'indagine che promoveva del soggetto o dello spirito, aiutò questi sparsi conati a comporsi in sistema e a ricercare un principio a cui ridurre le arti; e anche qui gl'italiani, accogliendo bensí il metodo ma non il rigido intellettualismo di Cartesio né il suo disdegno verso la poesia, le arti e la fantasia, col Calopreso (1691), col Gravina (1692, 1708), col Muratori (1704), e con altri, dettero le prime Poetiche nelle quali dominò o ebbe parte rilevante il concetto di Fantasia; e non piccola fu la loro efficacia sul Bodmer e sulla scuola svizzera, e, attraverso di essi, sulla critica ed estetica tedesca, e in genere europea: tanto che si è potuto perfino parlare in questi ultimi anni (Robertson) della «origine italiana dell'Estetica romantica».

Il pensatore, nel quale tutti questi minori teorici misero capo, fu G. B. Vico, che nella *Scienza nuova* (1725, 1730) propose una «Logica poetica», distinguendola da quella intellettuale; considerò la poesia modo di conoscenza o forma teoretica che antecede quella ragionante e filosofica; ripose l'unico principio di essa nella fantasia, che è tanto piú forte quanto piú è libera di raziocinio, suo nemico e dissolvitore: esaltò padre e principe di tutti i veri poeti il barbarico Omero, e accanto a lui, sebbene turbato dalla cultura teologica e scolastica, il semibarbarico Dante, e spinse l'occhio, senza riuscire a ben vederla, alla tragedia inglese, allo Shakespeare, che gli rimase nascosto e sarebbe stato certamente, se l'avesse potuto conoscere, il suo terzo barbarico e grande poeta. Ma il Vico, cosí in questa teoria estetica come nelle altre sue, non formò scuola, perché troppo anticipava sul suo tempo, e anche perché

il suo pensiero filosofico era avvolto in una sorta di simbolica storica. La «Logica poetica» si fece strada, quando ricomparve di gran lunga meno profonda ma in ambiente piú propizio col sistematore della alquanto ibrida estetica leibniziana, il Baumgarten (*Meditationes*, 1735, *Aesthetica*, 1750-58), che le dette varî nomi, tra i quali *ars analogi rationis*, *scientia cognitionis sensitivae*, *gnoseologia inferior*, e, quello che le rimase, *Aesthetica*.

La scuola del Baumgarten, che distingueva e non distingueva la forma fantastica da quella intellettiva, trattandola come *cognitio confusa*, fornita per altro di una sua propria *perfectio*, e le speculazioni e le analisi degli estetici inglesi (Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Home, Gerard, Burke, Alison, ecc.) e, in genere, i tanti «saggi» sul bello e sul gusto, moltiplicatisi in quel tempo, e le teorie e le trattazioni storiche del Lessing e del Winckelmann, concorsero come stimolo ora positivo ora negativo alla formazione dell'altra grande opera di Estetica nel secolo decimottavo, la *Critica del giudizio* (1790) di Emmanuele Kant, nella quale l'autore (dopo che ne aveva dubitato nella prima *Critica*) scoprí che il bello e l'arte porgono argomento a una particolare scienza filosofica, cioè scoprí l'autonomia dell'attività estetica. Contro gli utilitaristi egli dimostrò che il bello piace «senza interesse» (senza interesse utilitario); contro gli intellettualisti, che esso piace «senza concetto»; e di nuovo, contro gli uni e gli altri, che esso ha «la forma della finalità senza la rappresentazione del fine»; e, contro gli edonisti, che esso è «oggetto di un piacere universale». Il Kant sostanzialmente non andò oltre questa formulazione negativa e generica del concetto del bello; come nella *Critica della ragion pratica*, messa in salvo la legge morale, non era andato oltre la forma generica del dovere. Ma quel che egli assodò rimane assodato per sempre; e, dopo la *Critica del giudizio*, i ritorni alle spiegazioni edonistiche e utilitarie dell'arte e della bellezza sono bensí possibili, e si sono avuti, ma soltanto mercé l'ignoranza e l'incomprensione delle dimostrazioni kantiane. Neppure i ritorni del leibnizianismo e baumgartenianismo, cioè della dottrina dell'arte come concetto confuso o immaginoso, sarebbero dovuti piú accadere, se al Kant fosse riuscito di ricongiungere la sua teoria del bello, che piace senza concetto ed è finalità senza rappresentazione di fine, alla teoria vichiana, piena d'imperfezioni e altresí di oscillazioni ma possente, circa la logica della fantasia, la quale teoria

allora, in Germania, era in certo qual modo rappresentata dallo Hamann e dallo Herder. Ma egli stesso riapriva le porte al «concetto confuso», quando attribuiva al genio la virtú di combinare intelletto e immaginazione, e distingueva l'arte dalla «pura bellezza», definendola «bellezza aderente».

Nella filosofia postkantiana si ha per l'appunto la ripresa della tradizione baumgarteniana, riconsiderandosi la poesia e l'arte come una forma di conoscere l'Assoluto o l'Idea, ora pari a quella della filosofia, ora inferiore o preparatoria, ora superiore, come nella filosofia dello Schelling (1800), nella quale essa diventa l'organo dell'Assoluto. Nell'opera piú ricca e cospicua della scuola, nelle *Lezioni di estetica* dello Hegel (1818 e sgg.), l'arte, insieme con la religione e la filosofia, è trasferita nella «sfera dello spirito assoluto», in cui lo spirito si affranca dal conoscere empirico e dal fare pratico, e si beatifica nel pensiero di Dio o dell'Idea. Incerto rimane se, nella triade cosí costituita, il primo momento sia l'arte o la religione, perché c'è, in questo punto, varietà nelle esposizioni fatte dallo Hegel della sua dottrina; ma non incerto che l'una e l'altra, l'arte e la religione, vengano superate e inverate nella sintesi terminale, che è la Filosofia: il che vuol dire che l'arte vi è trattata come filosofia inferiore o imperfetta, filosofia immaginosa, una contradizione di contenuto e di forma a esso inadeguata, che solo la Filosofia scioglie. Lo Hegel, che tendeva a far coincidere il sistema della filosofia e la dialettica delle categorie con la storia reale, giunse per tal modo al famoso suo paradosso della mortalità dell'arte, forma non rispondente al piú alto interesse mentale dei nuovi tempi.

Questa concezione dell'arte come filosofia o filosofia intuitiva o simbolo di filosofia, e simili, si ritrova in tutta l'Estetica idealistica della prima metà del secolo decimonono, salvo rare eccezioni come dello Schleiermacher nelle sue lezioni di Estetica (1825, 1832-33), che ci sono state serbate in forma assai poco elaborata. E, nonostante l'elevatezza di quelle trattazioni, e l'entusiasmo che in esse vibrava per la poesia e l'arte, l'artificioso principio che le reggeva non fu ultimo motivo della reazione contro quell'Estetica, reazione che, nella seconda metà del secolo, accompagnò la generale reazione contro la filosofia idealistica dei grandi sistemi postkantiani. Questo moto antifilosofico ebbe di certo il suo significato, come segno di scontento e bisogno di cercare nuove vie;

ma non produsse una teoria estetica che correggesse gli errori della precedente e la portasse piú innanzi. In parte, esso fu una rottura di continuità nella tradizione del pensiero; in altra parte, un disperato sforzo di risolvere i problemi dell'Estetica, che sono problemi speculativi, col metodo delle scienze empiriche (per esempio, nel Fechner); in altra parte ancora, una ripresa di Estetica edonistica ed utilitaria, di un utilitarismo che si faceva associazionismo, evoluzionismo e biologismo dell'eredità (come, per esempio, nello Spencer). Né apportarono cosa alcuna di vero pregio gli epigoni dell'idealismo (Vischer, Schasler, Carrière, Lotze, ecc.); e neppure i seguaci delle altre scuole della prima metà del secolo, come di quella, che si chiamò «formalistica», dello herbartismo (Zimmermann); né gli eclettici e psicologi, che, come gli altri tutti, lavoravano su due astrattezze, il «contenuto» e la «forma» (contenutisti e formalisti), e talvolta si argomentavano di saldarle tra loro, senza avvedersi che, a questo modo, di due irrealtà facevano una terza irrealtà. Quel che di meglio si pensò sull'arte in questo tempo, è da cercare non nei filosofi ed estetici di professione, ma nei critici di poesia e d'arte, come in Italia nel De Sanctis, in Francia nel Baudelaire e nel Flaubert, in Inghilterra nel Pater, in Germania nello Hanslick e nel Fiedler, nell'Olanda in Julius Lange, e simili. Essi solo veramente consolano delle trivialità estetiche dei filosofi positivistici e della faticosa vacuità dei cosiddetti idealisti.

Migliore fortuna ha avuto l'Estetica nei primi decennî del secolo ventesimo, per effetto del generale risveglio del pensiero speculativo. Particolarmente notevole è l'unione che si viene effettuando di Estetica e Filosofia del linguaggio, agevolata dalla crisi in cui è entrata la linguistica naturalistica e positivistica delle leggi fonetiche e di altrettali astrazioni. Ma la piú recente produzione estetica, appunto perché recente e in via di sviluppo, non può essere ancora storicamente collocata e giudicata.

[1928]